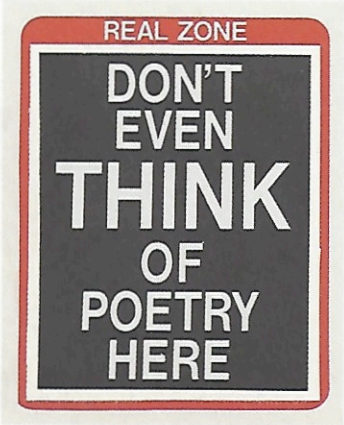
Yendo leyendo dando lugar

Rogelio López Cuenca


REAL ZONE
DON'T
EVEN
THINK
OF
POETRY
HERE

Mots en liberté 1990

Work is a four letter word, word is a four letter work

Trabajos de Rogelio López Cuenca sobre el campo poético expandido

María Salgado

En el original, en inglés, opera sobre un sintagma común, "four letter word", que funciona como eufemismo de una expresión breve ofensiva (como sean "damn", "fuck", "shit", etcétera). En el original, en inglés, también hace de título y estribillo de una letra de los Smiths de una canción de 1987 (que, a su vez, versiona una canción de Cilla Black de 1968): *Work is a four letter word*[1]. La frase viene a decirnos que el trabajo, que trabajar, es una palabra de cuatro letras, las

1. Agradezco al traductor George Hutton sus comentarios sobre la expresión "is a four letter word", sin los que no podría haber ahondado tanto en el doble enunciado.

cuatro que *efectivamente* conforman "work", pero también las cuatro que el inglés necesita para armar gran parte de las palabras malsonantes que vendrían, así, a cualificar la actividad, como cualifican otras grandes entidades de la vida humana en otras frases comunes como "love is a four letter word" o "hope is a four letter word". Si se invierte el orden de aparición de los dos sustantivos casi idénticos que la sostienen —tal y como hace Rogelio López Cuenca en *No/W/here* (1998)[2]—, la frase adquiere varias significaciones más, su duplicidad se reduplica porque en ella guardamos el espectro de la anterior, de modo que seguimos infiriendo algo feo esta vez de la "palabra", y por metáfora el "lenguaje", además de que, de nuevo, sean cuatro las letras que *efectivamente* conforman la palabra en cuestión: *Word is a four letter work.* Resulta notable cómo el intercambio de una sola letrita (k por d) moviliza la significación del par de enunciados, hasta el punto de resaltar todavía más la alternancia de la denotación *efectiva* a la connotación ofensiva, y viceversa, de un sintagma tan aparentemente simple como pueda ser "four letter". Intentaré ahora traducir ambas frases al español para seguir ahondando en el funcionamiento multívoco de la máquina poética conformada por este par de frases de *No/W/here,* que también aparecen en "Travail Travel Dir Diner (Canzonella)", un pequeño prefacio de Rogelio López Cuenca a un libro de Pedro G. Romero titulado *El trabajo*[3].

2. *No/W/here* es el nombre de un cartel editado para *Word$ Word$ Word$* (1994), pero también el de un "poema circulatorio" impreso sobre los paneles del espacio Tecla Sala, en L'Hospitalet, en 1998. Una versión de esta instalación (esta vez localizada en la geografía histórica y política de Brasil) formó parte de *Astilhãografo,* la exposición de López Cuenca en la 25ª Bienal de São Paulo en 2002, comisariada por Alicia Chillida. El hilo de montaje de *No/W/here* es una línea de metro a cuyos lados se colocan algunas reproducciones de diversas obras de López Cuenca y de una gran cantidad de textos *apropiados,* en los dos sentidos, para la ocasión.

3. Sevilla, ediciones r.a.r.o, 1997, pp. 9-20. La publicación forma parte del proyecto ALMADRABA, comisariado por Corinne Diserens y Mar Villaespesa.

En español, el par no pierde la agresividad, pero sí bastante legibilidad, del fino desliz del juego de letras con el que, como quien no quiere la cosa, se apuntaba, a la vez que se escenificaba, una tesis básica para una economía política de la poesía, a saber, que la palabra es un trabajo, que una palabra, cualquier palabra, frase, sintagma o unidad verbal de cualquier dimensión, es un producto de un trabajo lingüístico de hablante y oyente, tan material como lo sea una manivela. 1) "El trabajo es un insulto de siete letras" sonaría extrañamente abstracto; "El trabajo es una mierda" afinaría un poco mejor la expresión por emplear una palabra malsonante; "El trabajo es una M" calcaría el gesto eufemístico, pero para intentar mantener alguna suerte de homofonía ya habría que atreverse con, por ejemplo, "¡Abajo el trabajo!"; 2) "La palabra es un trabajo de siete letras" difícilmente conservaría la pertinencia de contar las letras ni la connotación negativa del recuento, y "La palabra es

una M" sonaría francamente misteriosa, mientras que "Trabajar el lenguaje es una mierda" podría tal vez recuperar la cualidad odiosa del trabajo lingüístico, noción valorativa que impregna no solo el par de frases hasta aquí analizadas, sino una cuantas más del texto de *No/W/here*, como por ejemplo: "El obrero lingüístico no sabe lo que hace ni por qué".

La homología entre el trabajo lingüístico y el trabajo no lingüístico, entre el obrero y el obrero lingüístico, entre el capital y el capital lingüístico, entre la producción y la producción lingüística, y entre la alienación y la alienación lingüística enunciada en ese no saber lo que una hace al hablar ni por qué, constituye una de las bases de la propuesta de pliegue de la teoría económica de Marx y la teoría del lenguaje de Wittgenstein elaborada desde finales de la década de 1960, y a lo largo de la de 1970, por el filósofo italiano Ferruccio Rossi-Landi en, entre otros libros, *El lenguaje como trabajo y como mercado*, de donde se extrae la frase anterior:

> Como repetidor de modelos obligatorios o supra-personales, *el obrero lingüístico* se halla en la situación de *no saber qué hace* cuando habla, de no saber *por qué* habla como habla y de pertenecer a procesos de producción lingüística que lo condicionan desde el principio, que lo obligan a ver el mundo de una manera determinada y que le dificultan el trabajo original o simplemente distinto[4].

4. Ferruccio Rossi-Landi, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milán, Bompiani, 1968 [Trad. cast. de Italo Manzi, Caracas, Monte Ávila, 1970, p. 55, el subrayado es mío.]

Las ficciones de individualidad, originalidad y genialidad de gran parte de los mensajes que constituyen las comunidades que habitamos, se ven, bajo esta perspectiva, cuestionadas por el hecho mismo de la producción lingüística que nos antecede y nos produce como hablantes. En tanto obreros que son separados del trabajo comunitario que produjo dichos enunciados, los proyectamos e imitamos en situaciones comunicativas fuertemente programadas, deslizándonos sobre la ilusión de pensar que sabemos lo que estamos diciendo cuando lo decimos, sin comprender el funcionamiento de la lengua institucionalizada en la que eso que pensamos saber decir ha sido previamente normalizado, pre-grabado y, por lo tanto, ya es previsto. Es a ese lugar de creencias (o mensajes transparentes), a ese espacio ideológico de apariencia neutral, adonde apunta el trabajo creativo de Rogelio López Cuenca como, según él define, "desviación del uso de la norma

lingüística"[5]. La recuperación de la iniciativa de la hablante en la lengua que le incumbe tanto cuando recibe como cuando emite, el deseo y la imaginación de unas formas de creación/habla/vida no alienadas, la intervención de los flujos de circulación de los signos no solo verbales y, en fin, la manufactura de juegos de palabras imprevistos, humorísticos, subversivos, *not for sale,* que vengan a hacernos atender y entender los procesos verbales de los cuales estamos constituidos y en los cuales estamos inmersos, podrían perfectamente definir los trabajos con la/s lengua/s de Rogelio López Cuenca, que muy bien, y por sí mismos, podrían a su vez definirlo como poeta. Dicha definición podría también describir la función del poeta como un hablante extremadamente activo en la lucha por el retorno de *la lengua para quien la trabaja.*

5. "Me acuso de creer que la base de lo que llamamos creación artística no es sino la desviación del uso de la norma lingüística, y que desde la tradición oral a la *contaminatio* latina o a Pound, al *collage* y al montaje, al *Pop Art,* al *ready made*... la parodia, la manipulación, las recontextualizaciones, la cita, la ironía, el intertexto son los recursos en que se basa esa 'creación'". "J(em)'accuse", en *Hojas de ruta,* Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2009, pp. 67-69; p. 69.

Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 1986. Tres años antes del recital de poesía que a continuación describiré, se publica en el diario *El País* el manifiesto "La otra sentimentalidad", firmado por tres poetas de Granada muy activos ya desde el inicio de la década. El texto, que aboga por una revisión y renovación de las formas históricas de construir la sentimentalidad en poesía sin cuestionar que esta sea el objeto preeminente de la misma, inaugura simbólicamente un largo periodo de dominio de poéticas expresivas de tipo coloquialista, al tiempo que certifica la caída en penumbra de los experimentos de intensificación lingüística que tuvieron lugar entre la década de 1960 y 1970. Se trata de un momento de inflexión en la escena literaria en el cual hoy siguen gravitando y se siguen replicando las formas más institucionalizadas de las artes verbales que ocupan el sustantivo "poesía". En el Centro Cultural Generación del 27, en 1986, el joven poeta invitado se encuentra inquieto porque falta a la cita el crítico y poeta que iba a presentarlo. Ante la ausencia del profesor que, según los protocolos habituales en este tipo de evento cultural, habría de dar comienzo al acto, el poeta decide hacerlo él mismo. Es entonces cuando, a la contra de las expectativas habituales que suscitan las presentaciones, realiza un gesto inesperado: pulsa el "play" de un reproductor de vídeo conectado a un televisor situado en el lugar donde, según esas mismas expectativas, debiera verse el torso del joven poeta leyendo unos poemas en voz alta. En ese preciso momento aparece el profesor, no porque llegue súbitamente a la sala del Centro Cultural

Generación del 27, sino porque el vídeo en pantalla arranca con una fotografía de su rostro. La fotografía está apoyada sobre el costado de una calculadora de la que va saliendo un rollo de papel que contiene el texto impreso de la presentación. En el texto, que aparece, a su vez, en la primera página del cuadernillo de poemas *LCR,* editado para la ocasión por la institución invitante, se realizan afirmaciones bien diferentes a las del manifiesto ya citado, en la medida en que se pregunta por un posible quehacer de una acción poética consciente de la larga agonía en que se halla el medio: "la convicción de la endemia y la búsqueda de otros sueños en otras partes: en la agrafía y en la cacografía; en el sismógrafo y el aerógrafo; en el crucigrama y en el electroencefalograma".

Después de esta *informal formal* presentación, en pantalla se suceden una serie de grabaciones de dibujos y textos anotados sobre papeles, una pared, y unos dados de papel que al ir cambiando de cara van armando una frase bilingüe ("la poesie / est / un cadavre / exquise / de diez / arrobas"), sobre un collage musical que incluye audios de música clásica, bandas sonoras de películas, flamenco, new wave y punk. La mayor parte de los papeles que componen esta suerte de vídeo *ultralow-tech* a la Paper Tiger TV, contienen piezas verbales, de cualidad (gráfica) y calidad (expresiva), diríamos, baja, como puedan ser una quiniela de resultados de partidos de fútbol que a la vez funciona como "quiniela" y como "soneto" a todos los efectos (14 líneas de endecasílabos rimados en dos cuartetos y dos tercetos), un párrafo apropiado de una carta del banco redispuesto gráficamente para que la métrica sea la de una lira, titulado "Lira", o series de frases en italiano, francés e inglés. El vídeo concluye con la emisión de una suerte de cómic compuesto por pedazos que parecen planos enfocados de un dibujo, subtitulados por fragmentos de texto en los que al final leemos: "El poema es una operación a vida o muerte". Esta suerte de cómic hecho de dibujo (enfocado) y texto (subtitulante) se encuentra en varios de los trabajos en papel de López Cuenca de aquellos años, desde el poemario *Brixton Hill*[6] y el cuadernillo *LCR*[7] hasta cuadernos inéditos como *A vida o muerte* (1985).

El autor de la introducción crítica es Esteban Pujals Gesalí, poeta, profesor de Filología Inglesa en la Universidad de Málaga, y futuro

6. Rogelio López Cuenca, *Brixton Hill*, Málaga, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Colección Newman / Poesía, n° 14, 1986.

7. Rogelio López Cuenca, *LCR*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1986.

primer traductor en España de los poetas del movimiento Language. El poeta, que nunca más será invitado como tal a ningún otro sitio relacionado con el ámbito de la poesía, es Rogelio López Cuenca. El título del vídeo (¿videopoema? ¿videorecital?) es *Poesie pour le poivre* que, traducido del francés, vendría a significar "poesía para la pimienta", pero traducido de forma gráfica y fonética *del español* —robando un poco de valor, con humor, a los seis monemas de "poivre"—, podría recordar al conocido medio verso "poesía para el pobre" del conocido poema "La poesía es un arma cargada de futuro", de Gabriel Celaya ("Poesía para el pobre, poesía necesaria / como el pan de cada día"). El conflicto en escena es el de la disputa de una función (del poeta), unos medios (por ejemplo el vídeo), unas formas de lengua y de vida y cultura y eventos culturales que en adelante absorberán el sustantivo "poesía" en España.

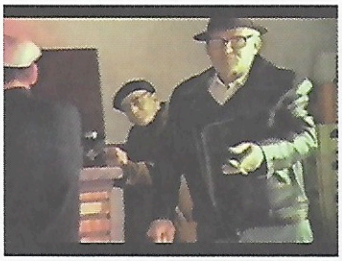
En otro lugar relaté de manera más extensa cómo la fuga de Rogelio López Cuenca hacia el espacio ampliado de las artes visuales, primero con el colectivo Agustín Parejo School, después en solitario, metaforiza el giro del estrecho espacio de la poesía hecha en España hacia una suerte de poema que en nada incorpora las pruebas gráficas, sonoras, pragmáticas y conceptuales del decenio de experimentación formal que tuvo lugar entre las décadas de 1960 y 1970, ni tampoco las ideas sobre lenguaje y escritura que circularon durante dicho periodo[8]. Pese a apostar, programáticamente, por un reenfoque de la vida cotidiana y los acontecimientos que al sujeto suceden en el espacio urbano y predicar un compromiso de tipo progresista, la amalgama de usos poéticos y culturales *otrosentimentales* (y sus derivados, y sus opositores) produjo, o mejor dicho, reprodujo, una formalidad conservadora completamente ajena a la *poesía para el poivre* propuesta por Rogelio López Cuenca. En ausencia de una, digamos, izquierda extraparlamentaria que desde la poesía pudiera hacer de horizonte de recepción de usos verbales expandidos y actitudes desmitificadoras de la noción de poema y de poeta que se volvía hegemónica, su trabajo fue desplazándose hacia el contexto de las artes visuales. Por más que estas también hubieran regresado a ciertos órdenes formales y comerciales durante las décadas de 1980 y 1990, seguían implementando marcos de lectura posibles para textualidades como las del joven poeta en fuga López Cuenca.

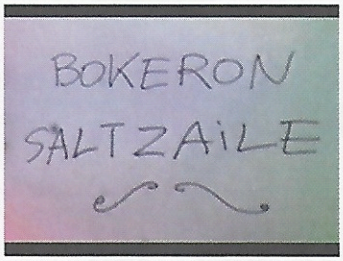
8. María Salgado, "La centralidad del lenguaje en la obra de Rogelio López Cuenca", en *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, nº 26, 2016, pp. 100-112; y *El Momento Analírico. Una historia invertida de la poesía en España desde 1964* (en prensa).

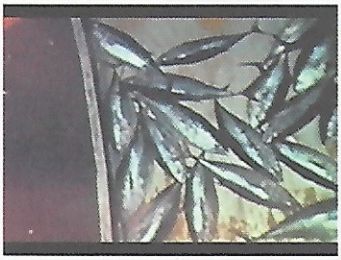
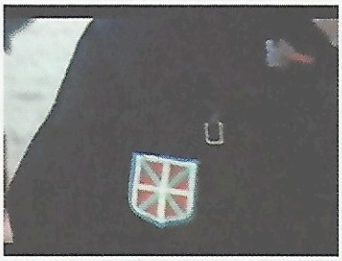
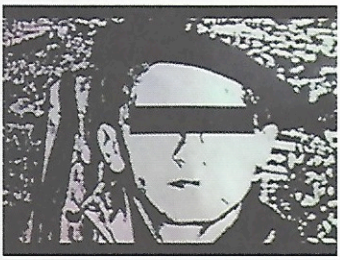
MÁLAGA EUSKADI DA

Agustín Parejo School

1986





Málaga Euskadi da 1986

Work is a four letter word,
word is a four letter work

Sin Larios 1992

Entonces, ¿es Rogelio López Cuenca un poeta que *se hace* artista? Sí y no. La respuesta depende de sobre qué dibujo de qué otra trayectoria se compare, si obviamos la evidencia del contexto artístico (museos, galerías) en el cual se ha mostrado su trabajo desde finales de la década de 1980, y si jugamos a imaginar dicho dibujo como la representación gráfica de una *función poeta* tendida entre la/s idea/s disponible/s de lo que una poeta pueda ser y los contextos sociohistóricos que producen dicha posibilidad.

Si comparamos la fuga multidireccional de López Cuenca sobre la línea recta descrita por la mayoría de trayectorias de poetas de su edad en España, sin duda alguna él se salió del camino previsto; pero si miramos hacia el par de décadas anterior, ya son bastantes más las trayectorias de referencia híbrida que podemos encontrarnos. Y si, desde ahí, ampliamos el foco hacia la década final del siglo XIX y la primera del siglo XX, sí encontramos un mayor número de figuras que transitan, habitan o repercuten en el medio poético y otros medios artísticos contemporáneos, ya sean visuales, sonoros, performativos o escénicos. De José Luis Castillejo a Vito Acconci, de Alekséi Kruchónyj a Kurt Schwitters, de la influencia de Mallarmé en Braque y Picasso y de la proximidad de estos con Gertrude Stein, todas las trayectorias dibujan entradas, salidas y contactos no solo coherentes sino correlativos a las salidas, entradas y contactos que, a su vez, estaban experimentando las grafías, espacialidades y sonoridades puestas en juego dentro y fuera de las páginas de sus libros: sobre el plano del mundo abierto y redescubierto como espacio de inscripción *de* y *por* la poesía expandida. Claro que dicho cambio de plano de inscripción (del verso-poema-libro a todas partes, soportes y medios, y de todas partes, soportes y medios al libro-poema-verso) necesariamente conlleva una serie muy profunda de cambios de, por ejemplo, protocolos de acceso a los textos (de la lectura de poemas a la performance, del poema impreso al "poema circulatorio"), o de, por ejemplo, el tamaño de la inscripción. Proceder a cambiar la escala del tamaño de la letra supone, como mínimo, y como afirmaba Robert Smithson en el breve pero vibrante texto que presentaba su exposición de 1967, *Language to be looked at and/or things to be read,* atender al re-escalado de la perspectiva que experimentan lectura y escritura en la geografía escrita del espacio urbano contemporáneo:

"La escala de la letra de una palabra cambia el significado visual que se tenga de esa palabra. El lenguaje se vuelve, así, monumental, debido a las mutaciones de la publicidad"[9].

9. Smithson firmó el texto como Eton Corrasable. Puede leerse en Robert Smithson, *The collected writings*, Berkeley (Los Ángeles), University of California Press, 1996.

Bien pensado, el par de frases de Smithson enuncia varios de los meollos de la poética verbal y visual, y verbovisual (no solo), de Rogelio López Cuenca (sino de su genealogía). Uno es que el significado de un signo cambia para quien lo lee según esté construido y dispuesto en el espacio social. Otro es que los artefactos verbales tienen cualidades materiales, como las letras tienen escala, brillo, color, etcétera. Un tercer meollo es el de la necesaria tensión que se establece entre la escritura cualquiera, por ejemplo la poética, con la escritura, digamos, *interesada* de, por ejemplo, la publicidad gráfica, en la medida en que las dos se hacen a partir de la lengua y las dos vendrían a compartir el uso de, por ejemplo, una tipografía u otra. Una poesía consciente de las herramientas de escritura con que está armado un medio impreso de alcance masivo como puedan ser las vallas publicitarias, se ha de hacer cargo de las mutaciones de la lectura que tal dispositivo efectúa en los hablantes que después se dispongan a leer la misma o *parecida* lengua en el poema o artefacto verbal construido con otros fines distintos al comercial, ya sea en el mismo soporte (como la valla de *Que surja*, 1991) o en otros (como un poema en un libro). Es a este uso consciente de la tensión de la lengua ordinaria con el simulacro de lengua producido por las corporaciones que con ella mercadean, al que remiten gran parte de los trabajos de *détournement,* o apropiación para el desvío, de Rogelio López Cuenca. Y si bien los objetos verbales de Rogelio López Cuenca ofrecen una indeterminación semántica menos abstracta que la del objeto verbal que fue *Un coup de dés* de Mallarmé, el ánimo de la operación de desvío sí se asemeja a aquello que dicen que una vez dijo el poeta francés sobre sus ánimos y animadversiones: "las mismas palabras que el burgués lee cada mañana, ¡las mismas! [...] si se las encuentra en un poema como el mío no las comprenderá"[10].

10. "Les mots mêmes que le Bourgeois lit tous les matins, les mêmes! Mais voilà: s'il lui arrive de les retrouver en tel mien poème, il ne les comprend plus". Citado por Craig Dworkin en la introducción a su *Against expression. An anthology of Conceptual Writing*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 2010, nota 43, p. liv. La traducción es mía.

Al principio de la genealogía del siglo que incluye a Rogelio López Cuenca como poeta además de artista —como incluiría también, si hiciera falta, a Joan Brossa o a Isidoro Valcárcel Medina—, parece que se encuentran las palabras y las letras impresas de un diario.

Según cuenta Johanna Drucker en *The Visible Word*, su historia de la tipografía experimental entre 1909 y 1923, una de las inspiraciones de la composición gráfica de *Un coup de dés* deriva de su reacción negativa a los hábitos de lectura mecanizada conformados por la prensa diaria[11]. Gran parte de la historia de los experimentos de tipografía radical del inicio del siglo trazada por Drucker consiste, de hecho, en recontar cómo las diversas vanguardias estéticas van alterando los planos de lengua y escritura respondiendo y resituando su proyecto de innovación en tres instancias de tensión: 1) los medios de comunicación de masas, al inicio principalmente impresos, y consolidados hacia la década de 1930; 2) la publicidad, que mediante el diseño corporativo eclosionado en la década de 1920 gracias a figuras como Herbert Bayer y Jan Tschchold, va desactivando y normalizando los usos desviantes y disruptivos de la tipografía de cubistas, futuristas y dadaístas hasta configurar una gráfica al servicio de un suave proceso de enunciación para vender productos[12]; y 3) la propaganda política del Estado y/o el Partido. Estas mismas tres instancias de tensión del campo poético expandido y sobre la línea trazada por las secciones de las vanguardias y neovanguardias más activamente críticas con las dimensiones racionalistas, autoritarias y colonialistas del proyecto moderno, a la altura histórica específica en la que el tubo de la televisión, la publicidad e Internet han acabado por ocupar tramos casi completos del espacio social, son sobre las que opera con altísima consciencia Rogelio López Cuenca.

11. Johanna Drucker, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 56.

12. Ibíd, p. 239.

Rogelio López Cuenca cuida, por ejemplo, de que los saltos de escala, de la página al espacio público y del espacio público a la sala del museo, no caigan en los usos espectaculares o efectistas del consumo, tal como pudo ocurrir con, por ejemplo, algunos de los poemas visuales de Joan Brossa cuando pasaron de ser publicados al mismo tamaño y calidad que los poemas versales en libros de principios de la década de 1980 a tomar grandes dimensiones y calidades pulidas para funcionar como monumento o llenar las páginas de gran formato durante la de 1990. Si se compara la frágil textura *low-tech* de la gráfica a tinta china sobre papel de las obras de la década de 1980 arriba mencionadas con las texturas que López Cuenca produce con más recursos sobre otros soportes —como las paredes del pabellón en *Astilhãografo* (2002), las

Traverser 1989

señales de *Décret nº 1* (1992), los diversos carteles de *Warning Flag* (1992), las tarjetas postales, las pegatinas, las vallas publicitarias— en las décadas de 1990 y 2000, no se observa una estilización injustificada. Desde luego cambian los acabados y las texturas resultan, sin duda, más finas al ojo y al tacto, pero la operación consiste, en todo caso, en apropiarse de las palabras y frases, tal y como vienen impresas en las tipografías publicitarias, institucionales o corporativas, para que en el desvío de los significados que, de tan previstos, vuelven transparentes sus significantes, se distorsione alguna parte de su valor como mercadería comunicativa.

Antes que *texturizar* gentilmente hacia el diseño, y sus consecuentes adherencias de deseo de consumo, López Cuenca tiende a remedar la hechura literal, con sus consecuentes desadherencias críticas, segregando, en consecuencia, una definición de la poesía como crítica del lenguaje, antes que como poema en verso o expresión de sentimientos privados. Tomemos por ejemplo *Mots en liberté* (1990), ya que resuena tanto con *les mots* de Mallarmé como con las *parole in libertà* de Marinetti. Esta que podría postularse como una expresión emblemática del siglo de poesía que más arriba resumimos, muestra el inevitable revés capitalista del concepto de "libertad" en las democracias neoliberales, mediante una sencilla composición silábica hecha de pedazos de marcas comerciales como *Carlsberg* copiadas en una técnica tan antigua como el óleo sobre lienzo. Un efecto de lectura similar es el producido sin una sola letra alfabética por *Bandera de Europa* (1992), obra en la que se recompone dicha bandera con doce logotipos de grandes empresas (de Mercedes-Benz a La Caixa) que, en color amarillo sobre fondo azul, desempeñan perfectamente el papel de estrellas representativas de los miembros de la Unión. Los logotipos como alfabetos, las mercancías como mensajes.

La operación poética de Rogelio López Cuenca consiste, pues, en apropiar e invertir, permutar, partir y repartir verbos e imágenes, para ralentizar y provocar una reorganización de nuestra lectura de los mismos. Partir del utensilio o enunciado (según homología de Rossi-Landi) para que al remontarlo en el ojo, el oído y el sentido, podamos darnos cuenta de cómo funcionaban sus partes en nuestra lengua es una estrategia habitual empleada tanto en los

Poem 1993

cómics arriba mencionados, en la valla *Que surja*, en los lienzos de *Mots en liberté* y *Life* (1988), o en la señal de *Traverser* (1989). Otra estrategia de carácter similar es el particular multilingüismo con que dichas frases nos van obligando a parar para hacer uso de toda la memoria, toda la intuición y todos los pedazos de otras lenguas que, como hablantes habitantes de este mundo interconectado, también guardamos en nuestra lengua. De este modo las obras de Rogelio López Cuenca nos hacen ir leyendo tal y como vayamos haciendo por saber qué estamos viendo, es decir, tal y como vayamos tomando la iniciativa lingüística: a veces arrancaremos por la letra cambiada (k por d), otras por el parecido gráfico (*poivre*), otras por la tipografía logotípica (*Carslberg*), otras por el significado que esperábamos ("pobre"), otras por el que, a cambio, obtenemos ("pimienta"), otras por la referencia literaria (*parole in libertà* de Marinetti, *Traverser les idées comme ont traverse les villes et les frontières,* de Picabia), etcétera.

Pero para considerar "poesía" a todas las permutaciones, incisiones, tergiversaciones y reapropiaciones hasta aquí descritas, más allá o más acá de los contextos sociohistóricos y genealogías operativas que los reciben como tal, y de la elaboración del concepto en este ensayo, resulta sugerente dejarse provocar por un par de vibrantes "versos" (y uso el término muy a propósito) de Rogelio López Cuenca. Uno es la fotografía de un cubo de basura sobre el que se halla estampada la pegatina que contiene el icono de "frágil" (una copa de cristal fracturada) junto a la palabra en francés, *Poème,* y en inglés, *Poem* (1993). Otra es la señal y pegatina *Real zone / Don't even think of poetry here* [Zona real/Ni se te ocurra pensar aquí en poesía, 1990] emplazada en diversas localizaciones de la ciudad de Nueva York (que tergiversa un cartel de tráfico habitual en dicha ciudad: *Red zone: don't even think of parking here* [Zona roja: ni se te ocurra aparcar aquí]). ¿Dónde está la poesía? ¿Dónde no está? A mi entender, no se trata tanto de acotar un espacio definido en el que la poesía siempre estaría presente (la calle, el libro, el desecho, la cotidianeidad, lo bajo), como de elaborar una tensión para que la poesía se haga presente. En este sentido, se me ocurren pocos efectos más *poéticos* que la inadecuación, el desplazamiento y la afirmación por negación. La poesía no está donde no hay tensión.

Poesie pour le poivre 1986

Real Madrid - Athlétic 1 2

Rácing de Santander - Málaga 1

Real Betis Balompié - Español 1

Valladolid - Zaragoza 1 2

Barcelona - Salamanca 1 2

Atlético de Madrid - Celta 1

Spórting de Gijón - Las Palmas 1

Cartagena - Linares 1 2

Palencia - Castellón 1 X 2

Rayo Vallecano - Coruña X

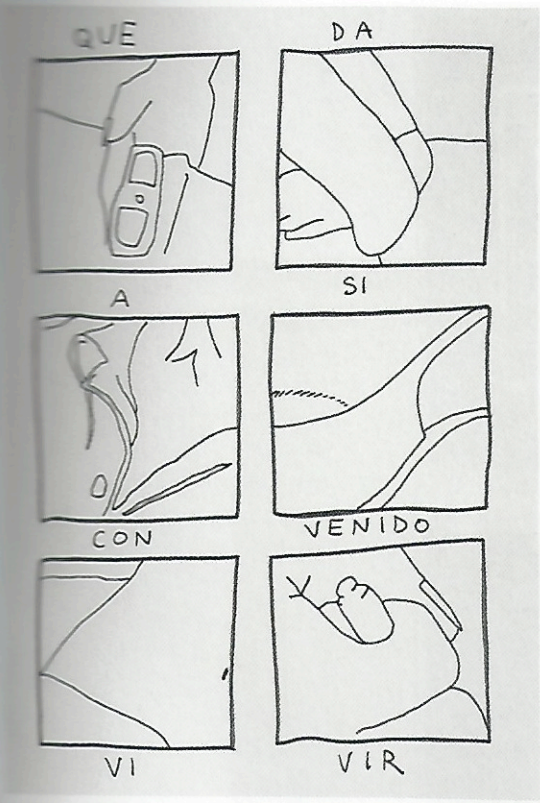
Tarragona - Erandio X 2

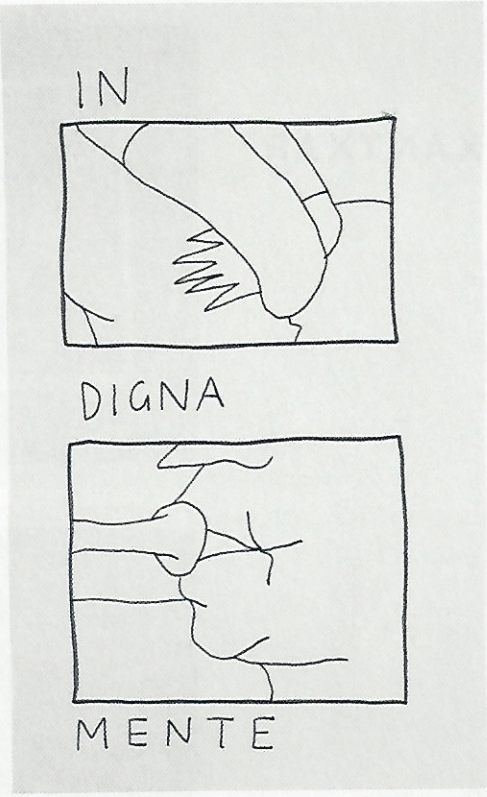
Lérida - Logroñés 1 X 2

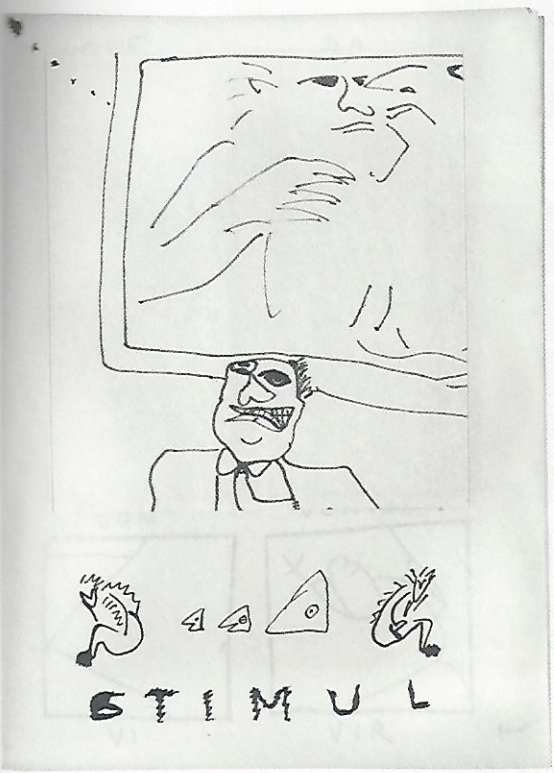
Barcelona Atlético - Alavés X

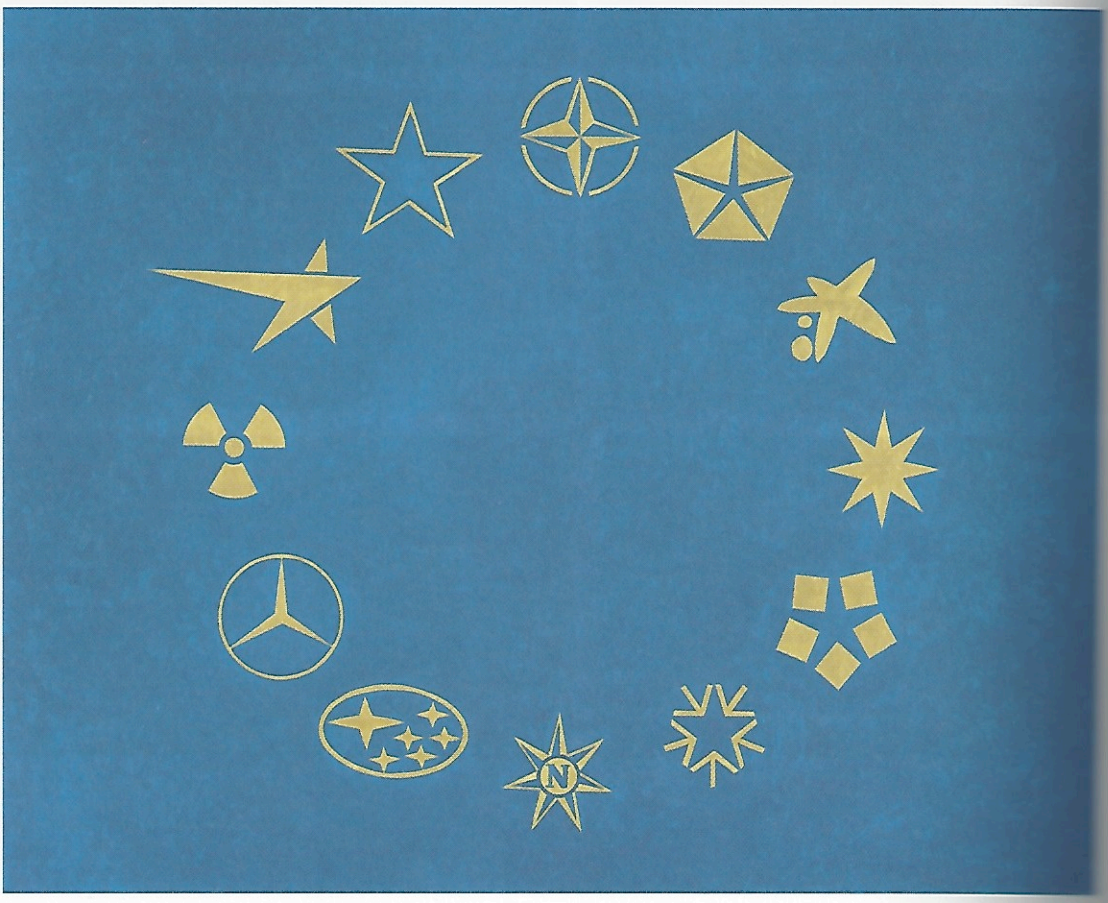
San Sebastián - Baracaldo X 2

Poesie pour le poivre 1986


QUE
DA
A
SI
CON
VENIDO
VI
VIR


IN
DIGNA
MENTE


STIMUL



Bandera de Europa 1992

Work is a Four-Letter Word, Word is a Four-Letter Work

Works by Rogelio López Cuenca on the Expanded Poetic Field

María Salgado

The original sentence, which has its origins in the common English euphemism "four-letter word" for expletives (like "damn," "fuck," "shit," etc.), is also the title and chorus of a song from 1987 by the Smiths (which is actually a cover version of a Cilla Black original from 1968): "Work Is A Four-Letter Word."[1] Thus "work," according to the sentence, is a four-letter word, and this has been applied to other important entities in human life, in sentences

1. I thank the translator George Hutton for his comments on the expression "is a four-letter word," without which I would not have been able to consider the pairing in such depth.

such as "Love is a four-letter word" or "Hope is a four-letter word." If we change the order of the nouns in the original sentence—as Rogelio López Cuenca does in *No/W/here* (1998)[2]—"Word is a four-letter work," it then acquires several other meanings, and its duplicity multiplies as it retains the specter of its origin, so that we continue to infer something ugly in the "word," and, metaphorically, in the "language," and, in addition, the word in question still *effectively* contains four letters. It is interesting to see how far the meaning of the two sentences is shifted by the simple exchange of a letter, and the *effective* denotation of a syntagma as simple as "four-letter" changes to an offensive connotation, or vice-versa. I will now try to translate both sentences to Spanish so that we can delve further into the multivocal functioning of the poetic machine created by this pair of sentences in *No/W/here*, a mechanism that also appears in "Travail Travel Dir Diner (Canzonella)," a short preface by Rogelio López Cuenca to *El trabajo*,[3] a book by Pedro G. Romero.

2. *No/W/here* is the name of a poster printed for *Word$ Word$ Word$* (1994), but also of a "circulating poem" printed on the panels of the Tecla Sala space in L'Hospitalet de Llobregat in 1998. A version of this installation (this time located in Brazilian historical and political geography) was included in *Astilhãografo*, López Cuenca's exhibition at the 25th Bienal de São Paulo in 2002, curated by Alicia Chillida. *No/W/here* is set out along a metro line, on either side of which copies of different works by the artist are hung with a large number of texts *appropriated* (in both senses of the word) for the occasion.

3. Pedro G. Romero, *El trabajo* (Seville: Ediciones R.A.R.O, 1997), 9–20. The publication is part of the Almadraba project curated by Corinne Diserens and Mar Villaespesa.

The Spanish equivalents retain the aggressiveness but lose much of the legibility, the fine shift of the play on words that, albeit unintentionally, signals and stages a basic theory for a political economy of poetry: words are work, and a word—any word, phrase, syntagma, or verbal unit—is the product of a linguistic labor by a speaker and a listener, as material as, say, a hand crank. (1) One possible Spanish translation of the original sentence, "El trabajo es un insulto de siete letras" (Work is a seven-letter insult), sounds strangely abstract; "El trabajo es una mierda" (Work is shit) would get closer to the expression by using an expletive; "El trabajo es una M" (Work is an S) transfers the euphemistic aspect of the phrase; but to maintain its homophony we would have to stray further and try "¡Abajo el trabajo!" (Down with work!). (2) For the second sentence, "La palabra es un trabajo de siete letras" (Word is a seven-letter work), retaining the stress on the number of letters loses the relevance of counting the letters and also the negative connotation. "La palabra es una M (The word is an S) sounds frankly mysterious, whereas "Trabajar el lenguaje es una mierda" (To work language is shit) could perhaps recover the odious nature of linguistic work, an evaluative notion that permeates not only the pair of sentences in question but also several others in the text of

No/W/here, such as "El obrero lingüístico no sabe lo que hace ni por qué" (The linguistic laborer knows not what they do nor why).

The homology between linguistic and non-linguistic work, between the worker and the linguistic worker, between capital and linguistic capital, between production and linguistic production, and between alienation and linguistic alienation expressed by this not knowing what we do or why is one of the foundations of Italian philosopher Ferruccio Rossi-Landi's coupling of Marx's economic theory and Wittgenstein's theory of language that he developed from the late 1960s through the 1970s in books such as *Il linguaggio come lavoro e come mercato* (*Language as Work and Trade*), where we find the following:

> As a repeater of compulsory and super-personal models, the linguistic worker comes to find himself in a situation where he does not know *what he is doing* when he speaks, *why* he speaks as *he does speak*; he belongs to processes of linguistic production that condition him from the outset, that compel him to see the world in certain ways and that make original, or simply different, work difficult for him.[4]

4. Ferruccio Rossi-Landi, *Language as Work and Trade: A Semiotic Homology for Linguistics and Economics*, trans. Martha Adams et al. (South Hadley, MA: Bergin & Garvey Publishers, 1983), 64.

The fictions of individuality, originality, and geniality in a great deal of the messages that make up the communities we inhabit are called into question here by the very fact of the linguistic production that has come before us and produced us as speakers. As workers separated from the community work that produced those statements, we project them and imitate them in strongly programmed communicational situations, happily thinking we know what we are saying when we say it, and without understanding the workings of the institutionalized language in which what we think we are saying has been previously normalized and prerecorded, and is thus foreseeable. It is here, where these beliefs or transparent messages are held, that Rogelio López Cuenca's work makes its mark as, in his words, "a deviation of the linguistic norm."[5] Rogelio López Cuenca's work with language(s) could well be said to be defined as giving back the initiative to the speaker in the pertinent language when it is both received and issued, in desiring and imagining unalienated forms of creation, intervening with non-verbal as well as verbal signs in the flow of circulation, or, in general terms,

5. "I accuse myself of believing that the essence of what we call artistic creation is simply a deviation of the linguistic norm, and that everything from the oral tradition to the contamination of language with or to Pound, to collage and montage, Pop Art and ready mades, parody, manipulation, recontextualisations, quotes, irony and intertexts are the tools on which that 'creation' is based." Rogelio López Cuenca, "J(e m)'accuse," trans. Nuria Rodriguez, in *Hojas de ruta*, exh. cat. Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2009), 206.

manufacturing unforeseen, humorous, subversive, "not for sale" plays on words that would make us understand and address the verbal processes we are made up of and immersed in. López Cuenca, in doing such work, could also be called a poet. The above definition could also describe the function of the poet as a highly active speaker in the struggle for returning *language to those who work it*.

Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 1986. Three years before the poetry recital whose description will follow, the newspaper *El País* published the manifesto "La otra sentimentalidad" (The Other Sentimentality) signed by three poets from Granada who had been very active since the beginning of the decade. The text, which favors a revision and renewal of historical forms of constructing sentimentality in poetry without questioning the former's primary role in the latter, symbolically inaugurates a long period in which colloquialist expressive poetics were to dominate, while those experiments in intensifying language in the 1960s and 1970s were to recede into the background. This was a literary turning point that continues to influence the more institutionalized forms of the verbal art we call poetry. At the Centro Cultural Generación del 27, in 1986, the young poet invited to the event was uneasy because the critic and poet who was to present him was not there. And given the absence of this professor who, as is customary at such cultural events, should have initiated the proceedings, the poet decided to present himself. It is then that, confounding expectations, he pressed "play" on a video player connected to a television placed where the young poet's body should have been standing as he recited. At that precise moment, the professor appeared, not by suddenly turning up at the event, but on the screen of the TV, as a photograph. The photograph of the man's face is resting on a calculator out of which comes a roll of paper with the printed text of the presentation. The text, which also appears on the first page of *LCR*, a booklet of poems specially published for the occasion by the host institution, features statements that strongly differ from the aforementioned manifesto, insofar as they ask about a potential task of poetic action conscious of the long agony the medium finds itself in: "the conviction of the endemic and the

search for other dreams elsewhere: in agraphy and in cacography; in the seismograph and in the aerograph; in the crossword puzzle and in the electroencephalogram."

Then, following this *informal formal* presentation, upon the screen passes a succession of recordings of drawings and texts on paper, a wall, and some paper dice whose different sides reveal a bilingual sentence, "la poesie / est / un / cadavre / exquise / de diez / arrobas" (poetry is an exquisite corpse of ten *arrobas* [110.3 kg]) against a musical collage combining classical music, film soundtracks, flamenco, new wave, and punk. Most of the pieces of paper in the ultra-low-tech, Paper Tiger TV-type video contain textual works of what we could call low (graphic) quality and (expressive) capacity, like a football betting sheet that functions as both a betting sheet and, for all purposes, a sonnet (fourteen lines of rhymed hendecasyllables in two quartets and two tercets); or like a paragraph from a bank letter, graphically rearranged to match the poetic meter of a *lira*, entitled "Lira"; or a series of phrases in Italian, French, and English. The video ends with the broadcasting of a sort of comic composed of pieces that seem to be close-ups of a drawing, subtitled with text fragments that conclude with: "El poema es una operación a vida o muerte" (A poem is an operation of life and death). This comic-like device composed of (close-up) drawings and text (as subtitles) can be seen in several of López Cuenca's works on paper of the same period: from *Brixton Hill*,[6] a compilation of poems, and the booklet *R*,[7] to unpublished notebooks such as *A vida o muerte* (1985).

6. Rogelio López Cuenca, *Brixton Hill*, Colección Newman / Poesía, 14 (Málaga: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1986).

7. Rogelio López Cuenca, *LCR* (Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 1986).

The author of the critical introduction was Esteban Pujals Gesalí, a poet, professor of English language at the Universidad de Málaga, and later the first translator in Spain of the poets in the Language movement. The poet, who was never again invited in that capacity to any other poetic event, was Rogelio López Cuenca. The title of the video (video-poem? video-recital?) was *Poesie pour le poivre*, which translates from the French as "Poetry for pepper," but which, translated graphically and phonetically *from Spanish*—mischievously taking away a bit of value from the six monemes of "poivre"—could echo the half-

verse "poesía para el pobre" (poetry for the poor) from Gabriel Celaya's well-known poem "La poesía es un arma cargada de futuro" (Poetry is a Weapon Loaded with the Future). "Poesía para el pobre, poesía necesaria / como el pan de cada día" (Poetry for the poor, poetry we need / like our daily bread). What is at stake here is a function (the poet's), a medium (video), and certain forms of language, life, culture, and cultural events, which from that moment on would absorb the meaning of the noun "poetry" in Spain.

I have written elsewhere at length on how Rogelio López Cuenca's flight toward the wider space of the visual arts,[8] first with the collective Agustín Parejo School, and then on his own, metaphorizes the turn of the limited space of Spanish poetry toward a kind of poetry that essentially ignored the graphic, sonic, pragmatic, and conceptual trials of the decade of formal experimentation between the 1960s and 1970s, and likewise ignored the ideas on language and writing that circulated during that time. Despite adopting a programmatic emphasis on everyday life and the urban experience as well as predicating progressive values, the conflation of *othersentimental* poetic and cultural practices (and their derivations and opponents) produced, or reproduced, a conservative formality entirely at odds with López Cuenca's *poetry for the poivre*. In the absence of what we could call an extra-parliamentary Left in the poetry world to act as a horizon of expectation for expanded uses of language and demystifying attitudes of an increasingly hegemonic idea about poetry and the figure of the poet, his work shifted toward the context of the visual arts. Although that context had also regressed toward certain types of formal and commercial order in the 1980s and 1990s, it still offered possible frameworks of interpretation for textual approaches like those of the young poet-on-the-run López Cuenca.

8. See María Salgado, "La centralidad del lenguaje en la obra de Rogelio López Cuenca," *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, no. 26 (2016): 100–12; and *El Momento Analírico. Una historia invertida de la poesía en España desde 1964* (forthcoming).

Are we to think of Rogelio López Cuenca, then, as a poet who *became* an artist? Yes and no—the answer depends on what depiction of what other trajectory we compare his to; on whether we choose to ignore the evidence of the art context (museums, galleries) his work has been exhibited in since the late 1980s, and

on whether we play at imagining that depiction as the graphic representation of a *poet's function* laid out between the idea(s) on hand of what a poet might be and the sociohistorical contexts that produce that possibility.

If we compare López Cuenca's multidirectional flight against the straight line of the careers of most poets of his age in Spain, we can only conclude that he has wandered off of it; but if we look back some decades we find numerous hybrid poetic lives. And if we go back even further, to the twenty years spanning the end of the nineteenth and beginning of the twentieth century, then we encounter a large number of figures who treaded the line, inhabited, or influenced the poetic medium and other artistic media of their time: visual, audio, performative, or theatrical. From José Luis Castillejo to Vito Acconci, from Aleksei Kruchenykh to Kurt Schwitters, from Stéphane Mallarmé's influence on Georges Braque and Pablo Picasso to their proximity to Gertrude Stein, we see a multitude of entrances, exits, and points of contact that not only cohere but also correlate with the exits, entrances, and points of contact between the graphic, spatial, and aural media both on and off the pages of books: on the open plane of the world, rediscovered as a space for inscription *of* and *for* expanded poetry. Naturally, such a shift in the plane of inscription (from the verse, poem, or book to every possible ground and medium, and from every possible ground or medium to the book, poem, or verse) would necessarily involve very profound changes in, for instance, how texts were made available (from poetry readings to performance, from the printed verse to the "circulating poem") or the size of the inscription. Changing the scale of the letter implies—as Robert Smithson pointed out in his short but vibrant introductory text to his 1967 exhibition *Language to be Looked at and/or Things to be Read*—taking into account the rescaling of perspective required for reading or inscribing the geography of contemporary urban space: "The scale of a letter in a word changes one's visual meaning of the word. Language thus becomes monumental because of the mutations of advertising."[9]

Smithson's consideration, too, points to some of the problems of Rogelio López Cuenca and his wanderings through verbal,

9. Smithson signed this text as Eton Corrasable. In Robert Smithson, *The Collected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996).

visual, and verbo-visual poetics. One of these is that a sign will signify different things to its reader depending on how it is given form to and inserted in social space. Another is that verbal artifacts possess a certain scale, gloss, color, etc. A third issue is the necessary tension between any kind of writing, poetry for instance, and the goal-directed nature of graphic advertising. Both use language and a certain typography. Poetry that is written using the tools of a mass print media such as advertising billboards must take into account the mutations that occur in the process of reading the text when the objective is not commercial in nature, whether appearing in the same medium (such as on a billboard like *Que surja*, 1991) or in another (such as a poem or book). While many of Rogelio López Cuenca's *détournements*—in which language is appropriated and diverted—are semantically less abstract than Mallarmé's *Un coup de dés*, the spirit of his *détournements* is kindred to Mallarmé in that "the same words the businessmen read every morning (in the newspaper)—exactly the same!... if they should come across them in some poem of mine, they no longer understand them."[10]

10. "Les mots mêmes que le Bourgeois lit tous les matins, les mêmes! Mais voilà: s'il lui arrive de les retrouver en tel mien poème, il ne les comprend plus." Quoted by Craig Dworkin in his introduction to *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing* (Evanston: Northwestern University Press, 2010), liv n43.

In the beginnings of the genealogy in which Rogelio López Cuenca may be found as a poet—where we might also find, if necessary, Joan Brossa and Isidoro Valcárcel Medina—would lie the printed words and letters of a newspaper. Johanna Drucker, in *The Visible Word*, her history of the experimental typography of 1909 to 1923, tells how one of the inspirations of the graphic composition of *Un coup de dés* was Mallarmé's negative reaction to the mechanized reading habits formed by the daily press.[11] Much of Drucker's history of radical typography in the early twentieth century deals with how the different avant-garde aesthetics would change the planes of language and writing, responding and resituating their innovations in three instances of tension: (1) the mass, primarily print media, which consolidated its existence in the 1930s; (2) advertising, with the explosion of corporate design in the 1920s thanks to figures like Herbert Bayer and Jan Tschichold, that gradually undermined and normalized the deviant, disruptive uses of typography of the Cubists, Futurists, and Dadaists to transform it into a

11. Johanna Drucker, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 56.

graphics serving a smooth process of enunciation for selling products;[12] and (3) state and/or party propaganda. These same instances of tension in the expanded poetic field are the fields in which López Cuenca consciously and precisely operates, following the lines drawn by the avant-gardes and neo-avant-gardes in their critical strategies against the rationalistic, authoritarian, and colonial stances of the modern project, at a time when television, the Internet, and advertising have succeeded in occupying whole areas of social space.

12. Ibid., 239.

Rogelio López Cuenca takes care, for instance, when shifting the scale of his work from the page to public space, or from public space to the museum, not to recur to spectacular or gimmicky uses of commercial graphic strategy. The dangers of this can be seen with some of Joan Brossa's visual poems when they were taken out of their early 1980s formats—the same size as other verse poems in books—and scaled up in the 1990s to function as monuments or to fill the pages of large-format publications. If we compare López Cuenca's fragile low-tech India ink graphic works on paper from the 1980s to later works produced with more resources on other supports in the 1990s and 2000s—such as the walls of the pavilion in *Astilhãografo* (2002), the signs of *Décret nº1* (1992), the various posters of *Warning Flag* (1992), the postcards, stickers, and billboards—we see no unjustified stylization. They may be more polished and finer to the eye and touch, but what the artist does is to appropriate words and sentences as they are printed in commercial, institutional, or corporate material and then, by skewing their meanings—which by being predictable render their signifiers transparent—distort and divert some of their value as communicative merchandise.

Rather than gently *texturizing* his work toward design, which would fit the desires of consumerism, López Cuenca tends to imitate its literal crafting to produce critical applications, isolating a definition of poetry as a critique of language rather than as poetic verse or an expression of private sentiment. Take for example *Mots en liberté* (1990), which is reminiscent of Mallarmé's *les mots* just as much as Marinetti's *parole in libertà*. The piece, perhaps the most emblematic expression of the century of poetry I speak of

above, reveals the other, capitalistic side of the "freedom" of neoliberal democracies. A simple composition takes syllables from brands such as Carlsberg, which are painted in the old technique of oil on canvas. A similar effect is produced without the use of a single letter in the *Bandera de Europa* (1992), which remakes the European Union flag replacing the stars on a blue background with yellow logotypes belonging to large corporations (from Mercedes-Benz to "la Caixa") as a perfect replacement of EU members. Logotypes as alphabets, merchandise as messages.

Poetry in López Cuenca's work operates by appropriating and inverting, permuting, splitting, and dividing out words and images, in order to slow down and provoke a reorganization of our reading of them. To break with the tool or expression (following Rossi-Landi's homology) so that, as our eyes, ears, and sense reconstruct it, we realize what it was made up of in our language; this is a frequent strategy in both the aforementioned comics and on the billboard *Que surja*, the paintings *Mots en liberté* and *Life* (1988), and the sign *Traverser* (1989). A similar strategy is the characteristically multilingual nature of the phrases, which force us to stop and call into play all of our memory, intuition, and the scraps of other languages we pick up as inhabitants of an interconnected world. López Cuenca's works force us to endeavor to understand what we are seeing as we read; in other words, it forces us to seize our linguistic initiative, sometimes by starting with a wrong letter ("k" instead of "d"), other times with a similarity in spelling (*poivre*), or a typographic logo (Carlsberg), others with the meaning we expected ("poor") or a literary reference (Marinetti, *parole in libertà*; Picabia, *Traverser les idées comme ont traverse les villes et les frontières*), etc.

But it might help in considering as poetry all the permutations, incisions, twists, and reappropriations I have described—beyond or before the sociohistorical contexts and genealogies that they belong to as such, or my elaboration in this essay—to let yourself be provoked by the vibrancy of Rogelio López Cuenca's "verses" (and I use this word purposefully). One is

a garbage can with the icon from the "Fragile" sticker on it (a shattered glass) next to the French and English words that give the work its title: *Poème / Poem* (1993). Another is the sign and sticker *Real zone / Don't even think of poetry here* (1990), placed in different sites in New York (a twist on the city's habitual traffic sign "Red Zone: Don't Even Think of Parking Here"). Where is the poetry? Where isn't it? In my understanding, the idea is not to define a space where poetry will always be present (the street, books, the discarded, the everyday, the lowbrow), but to build a tension in which poetry can become present. Thus I can't think of hardly any more *poetic* effects than inadequacy, displacement, and affirming by negating. There is no poetry where there is no tension.